



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Mowa ciała - ciało mowy : język sceniczny w koncepcji Joanny Baillie

Author: Jacek Mydla

Citation style: Mydla Jacek. (2009). Mowa ciała - ciało mowy : język sceniczny w koncepcji Joanny Baillie W: L. Drong, J. Mydla (red.), "Znaki, tropy, mgławice : księga pamiątkowa w sześćdziesiątą rocznicę urodzin profesora Wojciecha Kalagi" (s. 112-124). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Jacek Mydla

Mowa ciała — ciało mowy Język sceniczny w koncepcji Joanny Baillie

W *Introductory Discourse*, czyli eseju, który stanowi wprowadzenie autorki do wydanych w 1798 roku trzech sztuk poświęconych namiętnościom (*Plays on the Passions*)¹, Joanna Baillie zabiera czytelnika na miejsce publicznej egzekucji. W wypadku usiłującej zobrażować swoją koncepcję teatru debiutującej dramatopisarki pomysł nakreślenia analogii pomiędzy widowiskiem teatralnym a ową spektakularną manifestacją karzącej ręki prawa można uznać za tyleż intrygujący, co ryzykowny. I to tym bardziej, że — jak dowodzi Baillie — to nie „upodobanie do okrucieństwa” każe ludziom tłumnie gromadzić się na miejscu egzekucji, lecz przyrodzona naturze ludzkiej, a tym samym zasługująca nie na potępienie, lecz raczej na aprobatę, ciekawość: „Z całą pewnością to nie przyjemność czerpana z cierpienia bliźniego przyciąga tłumy na miejsce publicznej egzekucji [...]”². A zatem ciekawość:

¹ Pierwszy tom z serii dramatów, które najczęściej określa się skrótowo jako *Plays on the Passions*, ukazał się anonimowo w Londynie w roku 1798 pod tytułem *Seria sztuk, w których próbuje się przedstawić silniejsze namiętności umysłu ludzkiego i gdzie każda namiętność jest przedmiotem tragedii oraz komedii*.

² J. Baillie: *Introductory Discourse*. In: Eadem: *Plays on the Passions*. Ed. P. Duthie. Letchworth 2001, s. 69. Wszystkie cytaty z utworów Joanny Baillie podaję we własnym tłumaczeniu. *Introductory Discourse* oraz sztuki *Count Basil* i *De Monfort* cytuję za wydaniem: J. Baillie: *Plays on the Passions...* z 2001 roku.

Zobaczyć, jak istota ludzka nie traci ducha w takich okolicznościach bądź też zмага się ze straszliwymi lękami, które taka sytuacja wzbudza – oto, gdzie tkwi owa silna pobudka, która każe nam tłoczyć się, by widzieć to, przed czym się wzdragamy i niecierpliwie wyczekiwać tego, co budzi grozę³.

Zdaniem Baillie, to nie akt zadawania śmierci jest momentem kulminacyjnym egzekucji. Uwaga zgromadzonego tłumu skupia się na postaci i zachowaniu prowadzonego na szafot nieszczęsnika. Piśze dalej poetka:

Bo chociaż niewielu obecnych na takim widowisku (*spectacle*) udaje się zająć miejsce dostatecznie blisko, by dostrzec wyraz twarzy lub też szczegóły zachowania skazańca, to przecież nawet z dalszej odległości skwapliwie będą śledzić, czy idzie pewnym krokiem, czy ruchy ciała zdradzają (*denote*) wewnętrzne wzburzenie, czy może, przeciwnie, spokój ducha. A jeśli przypadkiem podmuch wiatru poruszy jego przyodziewek, to nawet z tej zmiany w zarysie jego oddalonej sylwetki wyczytają jakiś wyraz łączący się z tą straszną sytuacją⁴.

Jednakże, choć uwaga widzów tego koszmarnego spektaklu⁵ koncentruje się na zewnętrznych oznakach (bo nie może być inaczej), prawdziwym obiektem zainteresowania jest to, co kryje się głębiej i co owe zewnętrzne symptomy ujawniają – stan ducha osoby ludzkiej postawionej w tak niecodziennych okolicznościach.

Jak to już zdradza przytoczony *passus*, budując swą koncepcję widowiska teatralnego, zapożyczyła się Baillie u filozofów swojej epoki, z Adamem Smithem na czele. To bowiem u Smitha, w jego teorii uczuć, znajdziemy pojęcie sympatii, które Baillie kładzie u podstaw własnych rozważań. Wrodzoną naturze ludzkiej ciekawość skie-

³ J. Baillie: *Introductory Discourse...*, s. 69.

⁴ *Ibidem*, s. 69–70.

⁵ Jak wskazują badacze zajmujący się zjawiskiem publicznej egzekucji w osiemnastowiecznej Brytanii, określenia takie jak „spektakl” i „widowisko” są w pełni usprawiedliwione. Zob. J. A. Sharp: *Crime and Punishment*. In: *A Companion to Eighteenth-Century Britain*. Ed. H. T. Dickinson. Blackwell 2002.

rowaną ku stanom duchowym drugiego człowieka nazywa Baillie „ciekawością sympatetyczną” (*sympathetick curiosity*) oraz, równie często, „sympatetyczną skłonnością” (*sympathetick propensity*) do poznawania uczuć naszych bliźnich⁶. Wraz z pojęciem sympatii przejmuję Baillie zasadę, zgodnie z którą – jak to ujmuje Smith – „Skoro nie doświadczamy bezpośrednio, co czują inni ludzie, jedynym sposobem przedstawienia sobie, co oni przeżywają, jest wyobrażenie, co my sami czulibyśmy w takiej sytuacji”⁷. Wyobrażnia pełni tutaj istotną funkcję kognitywną, pozwalając nam, pisze dalej Smith, „wyjść poza nasze własne uczucia”⁸, jednakże punktem wyjścia jest obserwacja, a zatem doznania zmysłowe, zgodnie zresztą z zakorzenioną już w XVIII stuleciu w Wielkiej Brytanii tradycją empiryzmu.

Ilustracje mechanizmu współodczuwania (*fellow-feeling*, czyli, innymi słowy, sympatii) proponowane przez Smitha są nieco mniej drastyczne niż te, które znajdujemy u Baillie:

Gdy widzimy, że wymierzony cios za chwilę dosięgnie nogi czy ramienia innej osoby, mimo woli kulimy się i cofamy naszą nogę czy ramię; jeśli zaś cios spadnie, w jakiejś mierze go doznajemy i odczuwamy uderzenie podobnie jak ofiara. Kiedy tłum przygląda się tancerzowi balansującemu na rozciągniętej linie, to samo przez się widzowie przechylają się na boki i naginają ciała, by utrzymać równowagę zgodnie z tym, jak tancerz to czyni na ich oczach i jak odczuwają, że w jego sytuacji czyniliby to sami⁹.

Jak wielu przyznawało, teatr angielski przełomu XVIII i XIX wieku przechodził kryzys polegający na przewadze elementu rozrywki

⁶ Przydawkową formę „sympatii” (*sympathetic*), w znaczeniu używanego przez Smitha terminu technicznego, tłumaczę tu za polskim przekładem *Teorii uczuć moralnych* (zob. kolejny przypis). Tłumacze Davida Huma, u którego „sympatia” posiada zbliżone znaczenie, proponują terminy „oddźwięk uczuciowy” lub „empatia”. Zob. M. Pyka: *Posłowie*. W: D. Hume: *Badania dotyczące zasad moralności*. Tłum. M. Filipczuk, T. Tesznar. Kraków 2005.

⁷ A. Smith: *Teoria uczuć moralnych*. Tłum. D. Petsch. Warszawa 1989, s. 5–6.

⁸ Ibidem, s. 6.

⁹ Ibidem, s. 6–7.

nad tradycyjnie pojętym tragizmem i ambitny projekt wysunięty przez Baillie z pewnością nie miał konkurować z tańcem na linie. Jak autorka wyjaśnia w cytowanym wprowadzeniu, cel, jaki winien przyświecać właściwie pojętej dramie, szczególnie w jej odmianie tragicznej, to

[...] odsłonić przed widownią umysł ludzki znajdujący się we władzy owych silnych i trwałych namiętności, które, na pozór nie powodowane zewnętrznymi okolicznościami i niepostrzeżenie na początku ledwie tłąc się w piersi bohatera, stopniowo nabierają mocy, aż każde wznioślejsze usposobienie i wszelkie znakomite cechy dane przez naturę ugną się wreszcie pod ich naporem¹⁰.

Innymi słowy, tragedii przypada w głównej mierze rola epifaniczna, rola wyjawiania i ujawniania tego, co w codziennych okolicznościach życiowych pozostaje zakryte, najczęściej celowo. Silne afekty podlegają bowiem – Smith pisze o tym obszernie – surowej ocenie ze strony innych członków społeczności, którzy, pełniąc rolę obserwatorów¹¹, wymuszają swego rodzaju emocjonalną autocenzurę. Namiętności tragiczne, pisze Baillie, to

Owe namiętności, które skrywają się przed czujnym spojrzeniem innych (*observation of men*), których nie można powierzyć sercu (*unbosom*) najbliższego nawet przyjaciela i którym można dać nieskrępowany upust na pustkowiu jedynie lub pod osłoną nocy¹².

Baillie wyznacza więc trudny cel swoim sztukom; jest nim ujawnianie, wręcz anatomiczne studium¹³, tego, co w życiu codziennym,

¹⁰ J. Baillie: *Introductory Discourse...*, s. 86.

¹¹ Warto w tym miejscu nadmienić, że *spectator*, czyli obserwator lub po prostu widz, to jedno z głównych pojęć w systemie filozofii moralnej Adama Smitha.

¹² J. Baillie: *Introductory Discourse...*, s. 86.

¹³ Słowa „anatomia” używam tutaj celowo, albowiem niejednokrotnie pojawia się ono w krytycznych rozważaniach poświęconych twórczości Baillie; zob. np. F. Burwick: *Joanna Baillie, Matthew Baillie, and the pathology of the passions*. In: *Joanna Baillie, Romantic Dramatist*. Ed. T.C. Crochunis. London–New York 2004. Brat dramatopisarki, Matthew, był uznanym lekarzem, autorem studium

w interakcjach z innymi (Baillie raz po raz powraca do kontrastu między jawnością życia społecznego czy publicznego i mroczną sferą ludzkiego wnętrza) jest nierzadko skrzętnie skrywane za przywdziewanymi na co dzień maskami (*disguises*). Pisarz dramatyczny jest owym diabłem Asmodeuszem, który w opowieści przytaczanej przez Baillie unosi sklepienie lochu, by ukazać naszym oczom ostatnie godziny skazańca w pustej celi oczekującego nieuchronnej kary. Któż, pyta retorycznie Baillie, nie chciałby potajemnie towarzyszyć jakiejś wielkiej, historycznej postaci i udać się w ślad za nią do prywatnych komnat, by wysłuchać jęków udręczonej duszy, powierzanych niebu jedynie? Dramaturg nie może jednak ograniczać się do przedstawiania gwałtownych porywów uczuciowych; celem winno być całkowite ujawnienie lub prześledzenie namiętności (*complete exhibition of passion*), uwzględniające zarówno jej źródła, jak i dojrzewanie w duszy bohatera.

Tak pojęta emocjonalna hermeneutyka zakłada, jak wspomnieliśmy, określony stosunek pomiędzy tym, co nazwalibyśmy stanem psychicznym czy emocjonalnym i jego zewnętrznym wyrazem. Mówi Baillie wprost o „języku pobudzonej emocjami duszy” (*language of the agitated soul*)¹⁴. Językiem tym jest oczywiście ciało, które – jak zobaczymy – ma ogromne znaczenie w teksturze dramatów poetki – jest w dużej mierze niezależnym od woli środkiem między-ludzkiej komunikacji.

Osoba ludzka wzbudza naszą uwagę i zainteresowanie nie tylko wtedy, gdy powodują ją gwałtowne namiętności. Najmniejsze nawet oznaki (*indications*) niespokojnego umysłu, rozbiegany

z dziedziny patofizjologii (*Morbid Anatomy*, 1793), a narzucającą się w ten sposób analogię z psychopatologią uprawianą przez Baillie skrzętnie podchwycili krytycy. Zauważmy jednak, że w czasach Baillie *to anatomize* oznaczało mniej więcej tyle, co „dogłębnie badać”. Jak wyjaśnia w przedmowie do swojego traktatu o namiętnościach Thomas C o g a n, „Uważna analiza namiętności i uczuć jest dla moralisty tym, czym dla chirurga nauka anatomii” (*Preface*. In: *A Philosophical Treatise on the Passions*. London 1813, s. IV–V). Wcześniej o potrzebie filozoficznie rozumianej „anatomii ludzkiego umysłu” pisał Thomas R e i d we wprowadzeniu do traktatu *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense* (4 wyd. 1785).

¹⁴ J. Baillie: *Introductory Discourse...*, s. 73.

wzrok, rozedrgane usta wydające pomruki, na wpół powstrzymany krzyk, nagle poderwanie się ciała – przyciągną i skupią na sobie uwagę obserwatora na podobieństwo błysków na niebie zwiastujących nadciągającą burzę¹⁵.

Żywego zainteresowania najbardziej nawet skrzętnie skrywanymi przeżyciami innych nie potrafimy w sobie stłumić.

W chwili kiedy nabieramy przekonania, na podstawie własnej obserwacji lub zasłyszzenia, że ktoś skrywa w sercu tę lub inną przeżywaną i dręczącą duszę namiętność, śledzić będziemy bacznie, z wytrwałością i uwagą, jakimi nie obdarzymy nikogo innego, każde jego słowo, każdy ruch, każde spojrzenie, a nawet z oddalenia chód tylko owego człowieka¹⁶.

Pomimo widocznego w przytaczanych rozważaniach filozoficznego zacięcia, Baillie milcząco zakłada, iż owa sympatetyczna hermeneutyka, skłonność do interpretowania zachowań i odczytywania ukrytych treści psychicznych z zewnętrznych objawów to dar natury, a rolą dramaturga jest dar ten respektować i wykorzystywać. Porządek ustanowiony przez naturę właśnie zasadza się na semiotycznej relacji wiążącej oznakę z wyrażaną przez nią treścią emocjonalną. Takiemu związkowi poeta dramatyczny winien jest lojalność, bowiem obowiązkiem jego jest „wiernie odzwierciedlać naturę” (*faithfully delineate nature*), w domyśle – naturę ludzką.

Jak badacze zajmujący się życiem i twórczością Joanny Baillie podkreślają, program poetycki nakreślony przez nią we *Wprowadzeniu* ma zaskakująco wiele wspólnego z tym, który w przedmowie do *Ballad lirycznych* wysunął William Wordsworth. Choć bez wątpienia Wordsworth znał i zapewne jak wielu jemu współczesnych cenił twórczość Baillie, to nie sposób ustalić niezbiecie, czy i do jakiego stopnia uległ ogłoszonym wcześniej poglądom dramatopisarki. Warto jednak w tym miejscu podkreślić zastanawiającą zbieżność zapatrywań obydwójga w kwestii naturalności języka po-

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

etyckiego. Zadaniem poety jest pozostać wiernym wobec wyrażanych treści emocjonalnych. Wordsworth pisze o swoich utworach i przedstawianych w nich tematach:

Ale ponad wszystko pragnąłem, aby te zdarzenia i sytuacje stały się interesujące dzięki wysłedzeniu w nich – w sposób wierny acz nie ostentacyjny – podstawowych praw naszej natury, zwłaszcza zaś praw rządzących kształtowaniem się naszych myśli w stanie wzruszenia¹⁷.

Z tak sformułowaną poetyką Baillie zapewne w pełni się zgadzała, zwłaszcza że również w centrum jej zainteresowań znalazły się – jak je nazywa Wordsworth – „podstawowe namiętności ludzkiego serca”¹⁸.

Sądzić by można, iż wybrany przez Baillie środek przekazu, jakim był teatr, lepiej nadawał się do metodycznego ujawniania, śledzenia i studiowania namiętności. Istnieją jednak powody, by przypuszczać, że formułując w 1798 roku swój ambitny program, Baillie w niewielkim stopniu liczyła się z realiami, w których przyszło jej go realizować. W przedmowie do tomu z 1812 roku, przynoszącego trzecią odsłonę *Serii sztuk*, poetka krytycznie ustosunkowuje się do zastanej praktyki teatralnej, niesprzyjającej, jak mniema, jej artystycznemu *credo*¹⁹. Albowiem równoległym do omówionego aspektu psychologicznego założeniem programu Baillie jest określona metoda kompozycji dramatycznej, która umożliwiłaby widzowi sympatetyczne wczucie się w psychikę bohatera i w rezultacie, bo taki jest ostateczny cel teatralnego studium namiętności, samopoznanie: „Albowiem bacznie obserwując [zachowanie – J.M.] innych, poznajemy siebie”²⁰. Jak to coraz wyraźniej uświadamiała sobie

¹⁷ W. Wordsworth: *Przedmowa do drugiego wydania... „Ballad lirycznych”*. Tłum. K. Tarnowska. W: *Manifesty romantyzmu, 1790–1830*. Wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykówna. Warszawa 1995, s. 46.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Tekst przedmowy zatytułowanej *To the Reader* cytuję za: *The Broadview Anthology of Romantic Drama*. Eds. J.N. Cox, M. G. M. Peterborough–Ormskirk–Sydney 2003, Appendix 51.

²⁰ J. Baillie: *Introductory Discourse...*, s. 74.

Baillie, pisząc kolejne sztuki poświęcone silnym namiętnościom, wysunięta przez nią koncepcja widowiska teatralnego zakładała określoną proksemikę relacji międzyludzkich²¹. I to w dwojakim sensie: z jednej strony, postaci dramatu, by wejść w sympatetyczne relacje, jakie narzuca im akcja sztuki, muszą być sobie odpowiednio bliskie i to również w dosłownym znaczeniu tego słowa. Z drugiej strony, widz, któremu dramaturg proponuje zaspokojenie sympatetycznej ciekawości, musi znajdować się niemal równie blisko przedstawianych na scenie sytuacji i zdarzeń. O ile pierwszy warunek nie wydaje się nastroczać poważniejszych trudności, o tyle, jak to sobie z przykrością uświadomiła Baillie, drugi okazał się trudny do spełnienia, co w znacznym stopniu negatywnie wpłynęło na jej dalszą karierę dramatopisarską.

Nieco dziwnym może wydawać się fakt, iż problem podnoszony przez Baillie sprowadza się w znacznej mierze do czysto zewnętrznych warunków inscenizacji, które nie powinny mieć decydującego wpływu na wartość artystyczną dzieła oraz jego odbiór przez publiczność, a tym bardziej na przebieg samego procesu twórczego. Aby trudność właściwie unaocznic, przytoczmy dłuższy *passus* ze wspomnianej przedmowy:

Kiedy jednak twierdzę, że obecne warunki nie sprzyjają [właściwemu – J.M.] odbiorowi wystawianych na scenie sztuk, nie chodzi mi o ocenę dominującego smaku teatralnej rozrywki. Publiczność zmuszona jest wybierać między tym, co nazwalibyśmy sztukami dobrze napisanymi oraz sztukami dobrze odegranymi, gdzie padających ze sceny kwestii albo w ogóle się nie słyszy, albo słyszy się niewyraźnie. Dotyczy to dwóch trzecich publiczności, podczas gdy co subtelniejsze i bardziej zachwycające (*pleasing*) elementy kunsztu aktorskiego stracone są bezpowrotnie (*lost altogether*) dla większej jeszcze części widowni [...]²².

²¹ Na temat proksemiki zob. np. E.T. Hall: *Poza kulturą*. Tłum. E. Goździaak. Warszawa 1984.

²² J. Baillie: *To the Reader...*, s. 373.

Jak tłumaczy Baillie w dalszej części wywodu, główną winę za upadek sztuki dramatycznej ponosi nie tyle brak wrażliwości czy odpowiedniego zmysłu wśród publiczności, ile wielkość sceny.

Mówiąc o „wielkości naszych teatrów”, ma Baillie na myśli dwa londyńskie tak zwane teatry królewskie – Drury Lane i Covent Garden, które na przełomie XVIII i XIX wieku uległy daleko idącym modernizacjom, między innymi wskutek pożarów, które wymusiły gruntowną przebudowę istniejących dotychczas budynków²³. W szczególności teatr Drury Lane, w którym w kwietniu 1800 roku wystawiono tragedię *De Monfort*, został ponownie otwarty w październiku 1812 roku, a zmiany, jakich dokonano w konstrukcji sceny w zamierzeniu projektanta, Benjamina Wyatta, miały sprzyjać widowiskowości przedstawień. Baillie natomiast wyraźnie opowiada się za kameralnością, albowiem mniejszy dystans między widzem i aktorem pozwala na uzyskanie interesującego ją efektu przepływu namiętności. Znaczne oddalenie sceny od audytorium wymusza na aktorze posługiwanie się nienaturalnie przerysowanym językiem ciała oraz sztucznie podniesionym głosem. Przywołuje Baillie przykład najsłynniejszej podówczas aktorki Sary Siddons, która wcieliła się w główną postać kobiecą w sztuce *De Monfort*. Znakomici aktorzy zdolni są „wyrazić swą twarzą całe bogactwo subtelnych a jednocześnie ulotnych emocji, które natura przywdziewa w chwilach wzruszenia (*agitation*). Czerpania z tego przyjemności uczy nas sama natura”²⁴.

Słowem, opowiada się Baillie za grą aktorską, która jest „naturalna i autentyczna”²⁵, która pozwoli aktorowi wyrazić stopniowe na-

²³ Zob. R. Leacroft: *The Development of the English Playhouse*. London–New York 1973.

²⁴ *Moments of agitation* w tekście Baillie bardzo bliskie są temu, co Wordsworth określa jako *states of excitement*, dlatego zapożyczam słowo „wzruszenie” z polskiego przekładu przedmowy do *Ballad lirycznych*. W kontekście, w którym *agitation* pojawia się u Baillie, chodzi jednak, szerzej, o chwilę silnego pobudzenia emocjonalnego lub wręcz po prostu wzburzenia.

²⁵ Obok Siddons świetność tradycyjnie pojmowanego aktorstwa, skoncentrowanego na, najogólniej mówiąc, cielesnym przekazie namiętności, reprezentował David Garrick, nazwisko, które w sposób naturalny pojawia się w przedmowie Baillie. Na temat wypracowanej przez Garricka „sentymentalnej fizjonomiki aktor-

rastanie namiętności w duszy postaci, w którą się wciela i gdzieoczesne miejsce zajmować będzie monolog sceniczny (*soliloquy*), a więc ów szczególny moment w dramacie, który pozwoli bohaterowi na ujawnienie tego, co – zapożyczając określenie z Szekspirowskiego *Hamleta* – Baillie opisuje jako „samotne rozmyślenia niespokojnego umysłu”²⁶. Co ciekawe, podkreśla ona w tym miejscu cielesną stronę artykulacji, czyli to, co można nazwać ciałem mowy. Aktor wcielający się w dręczoną namiętnościami postać posługuje się

półgłosną, ułomną artykulacją, która stopniowo przeobraża się w słowa; ciężkim, tłumionym głosem, przypominającym mówienie przez sen; tymi raptownie wyrzucanymi dźwiękami, które częstokroć następują po powolnych i nieskorych odgłosach udręki; owymi nagłymi, przepojonymi dysonansem okrzykami, które – jak gdyby złknięte własnym rozdźwiękiem – zostają zdławione milczeniem równie niespodziewanym co gwałtownym i do których wciąż dopasowuje się odpowiednio zróżnicowana mimika [...]”²⁷.

W tym miejscu wypada zilustrować poglądy Baillie przykładem zaczerpniętym z jednej choćby ze sztuk. Wspomnieliśmy o tragedii „na temat” nienawiści *De Monfort*, bodaj najbardziej znanego dramatu poetki. W sztuce tej łatwo znajdziemy szereg elementów i sytuacji znakomicie oddających programowe idee dramatopisarki, w tym rozbudowane didaskalia opisujące osobliwe zachowanie miotanego nienawiścią bohatera, jak również monologi, w których odsłania on przed publicznością mroczne zakamarki swojej duszy.

skiej” istnieje wiele opracowań, np. L. Woods: *Garrick Claims the Stage: Acting as Social Emblem in Eighteenth-Century England*. Westport, Conn. 1984 (szczególnie rozdział 2).

²⁶ Zwrot *perturbed mind* (z przedmowy *To the Reader*) przywodzi na myśl, jako prawdopodobne źródło, ustęp, w którym pod koniec pierwszego aktu sztuki *Hamlet* zwraca się do ducha ojca: „spocznij, niespokojny duchu” (w przekładzie Macieja Słomczyńskiego; ang. *rest, perturbed spirit!*). W *Introductory Discourse* znajdujemy, jako ekwiwalent, *perturbed soul*.

²⁷ J. Baillie: *To the Reader...*, s. 375.

Śledzimy jego postępującą alienację (szczególnie w relacji do oferującej życzliwą empatię siostry Jane) oraz nasilające się złowieszcze fantazje. My jednak skierujemy w tym miejscu uwagę na sztukę *The Dream* ze wspomnianego już trzeciego tomu *Plays on the Passions*, ponieważ pozwoli nam ona nawiązać do wątku, którym rozpoczęliśmy nasze rozważania, czyli do egzekucji. *The Dream* to bowiem nie tylko dramat poświęcony kolejnej silnej namiętności (konkretnie lękowi), ale i jedna ze sztuk, w których Baillie postanowiła podjąć frapujący ją temat owego publicznego spektaklu grozy.

Akcja *The Dream* rozgrywa się w średniowieczu, a konkretnie w czternastowiecznej Szwajcarii, zaś końcowe sceny sztuki mają miejsce w ponurych wnętrzach monasteru. Główny wątek stanowi prywatna wendetta przeora, który postanawia wymierzyć bohaterowi imieniem Osterloo, rycerzowi w randze generała cesarskiego (jak go określa spis postaci), karę za śmierć zabitego przed laty, w porwie zazdrości, brata. Scena, w której Osterloo przyznaje się do popełnionej onegdaj zbrodni w afekcie, jest znakomitą ilustracją sposobu, w jaki Baillie rozumiała współdziałanie dwu języków, słowa i ciała, w teatrze. Podczas gdy mnisi namawiają go do spowiedzi, która pozwoli mu „zrzucić z serca ciężar straszliwej tajemnicy”, Osterloo zwyczajnie nie może dobrać słów i najpierw za pomocą gestów prosi obecnych o cierpliwość. Gdy odzyskuje głos, rzuca najpierw gorączkowe: „Zaraz, zaraz”, a w końcu, po dłuższej chwili milczenia, gdy niejako zmusza rozmówców do czytania mimiki i gestów, słabym głosem informuje: „Odzyskałem mowę”. Następnie wyznaje: „Zabiłem”, nadal czyniąc wysiłek, by wydrzeć mowę krnąbrnemu ciału (*struggling for utterance*)²⁸.

Pomińmy jednak wątek ujawnienia przeszłych zbrodni, typowy dla gotyckiej odmiany dramatu (oraz powieści), i zwróćmy baczniejszą uwagę na język sceniczny, którym posłużyła się Baillie. W kolejnych odsłonach trzeciego, ostatniego aktu, widzimy Osterloo wtrąconego do celi więziennej, jego udaremnioną próbę uciecz-

²⁸ Sztukę *The Dream* cytuję za: J. Baillie: *Six Gothic Dramas*. Selected and introduced by Ch.A. Colón. Chicago 2007, s. 174.

ki przez mroczne podziemia klasztorne i wreszcie wiedzionego na stracenie na ustawionym pośrodku wielkiej sali szafocie. Motywem łączącym te trzy sceny są zmagania wewnętrzne walecznego skądinąd generała z obezwładniającym go lękiem przed śmiercią. Jak wyjaśnia to Baillie, a następnie również wykreowana przez nią postać, umysłem bohatera zawładnęła groza powodowana perspektywą, iż oto wraz z ciosem topora rozewrze się przed duszą grzesznika otchłań wieczności. Tę perspektywę zmierzenia się z tym, co nieodgadnione, próbuje kreślić rozgorączkowana wyobraźnia, dla której sam już taki wysiłek jest koszmarem. W scenie rozgrywającej się w klasztornej celi Osterloo jest nieomal sparaliżowany: widzimy go „siedzącego [...] z zaciśniętymi dłońmi przyciśniętymi do kolan i oczyma wbitymi w ziemię”. Cała „akcja” przeniesiona jest w głąb duszy udręczonego lękiem bohatera; wgląd w nią dają obserwowalne i poddane naszemu „czytaniu” symptomy.

Jak moglibyśmy tego oczekiwać, znając poglądy Baillie na istotę widowiska dramatycznego, kończąca *The Dream* scena egzekucji każe widzowi skoncentrować uwagę na zachowaniu skazańca. Chociaż autorka nie stara się odtworzyć atmosfery powszednich w czasach jej współczesnych „widowisk” tego rodzaju, to jednak egzekucja generała Osterloo ma charakter publiczny. Jest to scena zbiorowa, a widownią są zgromadzeni wokół szafotu mnisi oraz równie liczni żołnierze. Podobnie jak we wcześniejszych scenach, Osterloo, obecny ciałem, jest niemal całkowicie pochłonięty dręczącymi go myślami. Nie słyszy więc wygłaszanego uroczystie przez triumfującego przeora wyroku ani pytania o ostatnią wolę, a gdy próbuje zdjąć swój żołnierski pas, ręce odmawiają mu posłuszeństwa. Próby nawiązania z nim kontaktu zawodzą, a wypowiedziane przezeń słowa są niezrozumiałe dla zebranych. Wszystko to trwa na tyle długo, by uświadomić widzom, iż zgodnie z zaprzątnieniami Baillie prawdziwa egzekucja odbywa się w drodze na szafot. Osterloo w zasadzie osuwa się bezwładnie na ramiona podtrzymujących go mężczyzn. Potykając się, wypowiada ostatnią kwestię: „Wszędzie ciemność. Oślepnę”. I właśnie na tę chwilę poprzedzającą cios kata przygotowała poetka tragicznie ironiczny splot okoliczności: oto przybywa cesarski ambasador z nakazem

wstrzymania egzekucji, katowski topór nie spada, ale i głowa skazańca już się nie podniesie. Śmiertelny cios wymierzył umysł skazanego, którego twarz zastygła w „upiornym obliczu nieodwracalnego zgonu”.

Analizując tę i podobne sceny w świetle sformułowanej przez Baillie koncepcji dramatu, nie sposób zignorować nasuwające się pytania, z których bodaj najbardziej intrygującym jest to, jakie zawsze pojawia się w podobnym kontekście: W jakim stopniu praktyka (tu: seria dramatów „o namiętnościach”) zgadza się z założeniami teoretycznymi? Wątpliwości nasunęły się już samej autorce, która czuła się w obowiązku usprawiedliwić pomysł napisania tragedii o lęku przed śmiercią i życiem pozagrobowym, a więc sztuki, jak to skądinąd dumnie oświadcza, idącej pod prąd powszechnie obowiązujących przekonań na temat tragicznego patosu i potocznie rozumianej bohaterskości. Groza, która kruszy męskość Osterloo, ma swoje źródło w, parafrazując sformułowanie Baillie, wyobraźni rzucającej się w przepaść wiodącą do innego świata, gdzie czekać może potępienie (*being awakened to the imagination of the awful retribution of another world*)²⁹. Czy jednak widz (a tym bardziej czytelnik) zdolny jest podążyć za bohaterem w regiony, które on sam określa jako otchłań tego, co niewyrażalne: „nieznane, nieogarnione, bezmierne” (*the unknown, the unbounded, the unfathomable*)³⁰?

Jak dowodził Adam Smith, ludzkie zdolności sympatetyczne nie są nieograniczone. Kładąc współodczuwanie u podstaw swojej koncepcji dramatu, Baillie – chcąc nie chcąc – narzuciła sobie przymus nieustannego penetrowania mrocznych rubieży owego daru natury. Jeżeli twarz ułaskawionego, a przecież nieżyjącego skazańca, której widok kończy *The Dream*, cokolwiek „wyraża”, to z pewnością jest tym czymś granica wyrażalności, a zatem i współodczuwania, do której w swoich eksploracjach ludzkiej natury (nieopatrnie?) zbliżyła się filozofująca dramatopisarka.

²⁹ J. Baillie: *To the Reader...*, s. 372.

³⁰ J. Baillie: *The Dream...*, s. 188.